

А. О. Ковалова

ПОЭТИКА РАННИХ КИНОКОМЕДИЙ Н. Р. ЭРДМАНА

Сценарии ранних кинокомедий Н. Р. Эрдмана анализируются в контексте творчества Эрдмана 1920-х гг. Ранняя кинодраматургия Эрдмана, как и его пьесы, была ориентирована на современный материал. Впоследствии Эрдман в своих сценариях все дальше уходил от современности и от комедии как таковой. Тем не менее, поздние сценарии Эрдмана не просто содержат отдельные комедийно-сатирические элементы, но и строятся на них – на комедийном начале, которое легло в основу пьес Эрдмана и его ранней кинодраматургии.

Ключевые слова: Эрдман, киносценарии, кинокомедия, Мариенгоф, Масс.

Кинодраматургия Н. Р. Эрдмана долгое время оставалась за пределами научного исследования. Предполагалось, что киносценарии, написанные на заказ, имеют мало общего с главными произведениями драматурга – пьесами «Мандат» (1925) и «Самоубийца» (1928). С. Б. Рассадин писал, что после того, как лучшая пьеса Эрдмана была запрещена и он был отстранен от советского театра, драматург совершил своеобразное «духовное самоубийство» – все силы отдал литературной поденщине [1, с. 23]. «Самоубийцей» Эрдман назван и в энциклопедии «Русские писатели 20 века» [2]. «Эрдмановское, но не Эрдман» [3, с. 45] – так определил режиссер Леонид Трауберг все, что было написано после «Самоубийцы».

Однако можно найти и противоположные суждения. Известный киновед, крупнейший специалист по истории советской кинокомедии Р. Н. Юренев писал: «Николай Эрдман, автор “Мандата”, прошумевшего на сцене Театра Мейерхольда, автор “Самоубийцы”, увлекавшего многих режиссеров, начиная со Станиславского и Немировича-Данченко, но так и не увидевшего света рампы, – один из старейших кинодраматургов-комедиографов, завоевавший первые успехи еще в годы немого кино в содружестве с такими режиссерами, как Н. Охлопков и Б. Барнет. Работа Эрдмана над “Веселыми ребятами” и “Волгой-Волгой” относится к бесспорным победам талантливого, но недооцененного мастера. Объединившись с умным и тонким поэтом-юмористом М. Вольпиным, Н. Эрдман стал ведущим сценаристом советской мультипликации и одним из основных драматургов-комедиографов советского кино» [4, с. 384].

Феномен кинокомедий Н. Р. Эрдмана интересен не только для историков кино, но и для литературоведов. Изучение их сценариев позволит яснее представить творческий путь Н. Р. Эрдмана, который не закончился после того, как была написана пьеса «Самоубийца», а продолжался до самой смерти драматурга в 1970 г. Тема данной статьи ограничена анализом ранних кинокомедий Эрдмана, которые, с одной стороны, тесным образом связаны с его пьесами, а с другой – являются основой и

отправной точкой кинодраматургии Эрдмана в целом. Под ранними кинокомедиями Эрдмана понимаются сценарии немых фильмов «Митя» (1927), «Проданный аппетит» (1928) и «Посторонняя женщина» (1929), а также его два первых «звуковых» сценария: «Веселые ребята» и «Волга-Волга». За пределами анализа оказываются сценарии «Турбина № 3» (1927) и «Дом на Трубной» (1928), поскольку в их написании Эрдман, судя по документам, только принимал участие, дорабатывал то, что было задумано и написано не им («Турбину» изначально сочинил А. И. Пиотровский, а «Дом на Трубной» – Белла Зорич; над ее сценарием работал не только Эрдман, но также В. Б. Шкловский, В. Г. Шершеневич, А. Б. Мариенгоф).

Большую часть своей жизни Эрдман работал в кино главным образом потому, что у него не было возможности в полную силу заниматься театром. Его ранние киносценарии – и «Митя» (первая работа Эрдмана в кино) в первую очередь – счастливое исключение: они написаны не опальным писателем, а подающим надежды молодым драматургом, автором популярной в те годы пьесы «Мандат». Может быть, именно поэтому «Митя», в отличие от последующих сценариев Эрдмана, по своей тематике прямо соотносится с его драматургией – пьесами «Мандат» и «Самоубийца». Определенные сюжетные параллели с «Мандатом» провести трудно, но рецензенты неоднократно отмечали связь «Мити» с первой пьесой Эрдмана [5, 6]. Павел Сергеевич Гулячкин и его мамаша из «Мандата» вполне могли бы жить по соседству с Митей и его невестой Шурочкой. «Сатирическое острие этой комедии было направлено против обывателей, мещан. Автор нашумевшего “Мандата” Николай Эрдман писал в резкой, гротескной манере», – отмечал Р. Н. Юренев [4, с. 102]. Но задача усложнилась: нужно было не просто «обличить» мещанство, но и представить положительного героя, которого не знают пьесы Эрдмана.

Митя – «двадцать два несчастья», симпатичный молодой человек, постоянно попадающий в разные нелепые ситуации. Это лицо более или менее условное: «Не то он телеграфист, не то парикмахер,

не то трудящийся, не то маменькин сынок; не то он где-то работает, не то просто бездельничает» [5]. Не слишком достоверной представлялась и среда, окружавшая героя. Украинская газета «Кіно-тиждень» иронизировала: «Не случайно в самом начале первой части появляется календарь на 1926 год, который режиссер повесил на стене у телефона, – иначе мы бы так и не поняли, когда разворачивается действие» (Пер. ред.) [7].

Отзывы эти были отрицательными и, вероятно, несправедливыми, но их авторы чутко уловили важную особенность фильма Охлопкова и Эрдмана. Комедия о быте парадоксальным образом оказывалась оторванной от быта. Сатира на мещанские нравы, с одной стороны, оборачивалась сатирой на общество в целом, а с другой – вовсе выходила за пределы сугубо социального значения. Не случайно в одном из интервью режиссер Охлопков назвал «Митю» трагедией [8]. Веселая история о нелепом Мите, который «женится, а ему мешают» [5], оказывается притчей об одиночестве, неизбежном для людей добрых и странных. Отсюда – совсем уже не комедийный финал: Митя, оскорбленный и покинутый, чуть не кончает жизнь самоубийством.

Сюжетная связь «Мити» с пьесой Эрдмана «Самоубийца», которая теперь кажется очевидной, впервые была отмечена кинорежиссером С. И. Юткевичем [9, с. 113]. Соотношение этих двух произведений впоследствии подробно проанализировал американский исследователь Джон Фридман [10, с. 94–98]. Данное сопоставление более чем правомерно – «Митя» и «Самоубийца» писались в одно и то же время, о чем сам Эрдман сообщал с неудовольствием: «Начинаю работать над пьесой, пока идет туго. Мешал сценарий» [11, с. 240]. «Самоубийца» и «Митя», разумеется, не две вариации одного и того же замысла, но между ними есть одно важнейшее сходство – это образцы сложнейшего и редкого в советской драматургии жанра трагикомедии. В «Мите» побеждает комедия. «Жизнь прекрасна» [12, с. 173], – радостно обнимает несостоявшегося самоубийцу Митю Неизвестный. В пьесе «Самоубийца» тот же мотив обретает иное значение. «Господин Подсекальников. Жизнь прекрасна» [13, с. 95], – говорит Семёну Семёновичу его сосед, раскрыв занавески, а за ними «нездоровое городское утро освещает развороченную постель, сломанный фикус и всю невеселую обстановку комнаты» [13, с. 94–95]. За несостоявшимся самоубийством и в «Мите», и в «Самоубийце» следуют мнимые похороны, на которых во всей красе предстают «скорбящие» обитатели города, но в пьесе фарс заканчивается не счастливым бегством, а тревожным известием: «Федя Питунин застрелился. <...> И оставил записку. <...> “Подсекальников прав. Действительно, жить не

стоит”» [13, с. 164]. Юткевич справедливо указывал на то, что многое в «Самоубийце» выросло из «Мити» [9, с. 113]. Трагикомедия постепенно превращалась в трагедию.

Но это все-таки было потом: пьесу «Самоубийца» Эрдман закончил ближе к концу двадцатых годов. То, что в ней будет показано с жесткой сатирой, за которую Эрдман впоследствии поплатился свободой и карьерой, пока изображается с юмором.

Буквально это все обман
И, безусловно, враки,
Живет здесь бывший капитан,
Он злей цепной собаки.
Тра-ля-ля-ля-
тра-ля-ля-ля – [12, с. 156]

вот что соседи Мити могут нацарапать под дощечкой с надписью «Не входить, цепные собаки». Городок этот, в котором мальчишки готовы делиться единственной ириской со взрослыми, а хозяин мясной лавки может отпустить вора, не лишен своеобразного очарования. Невеста «самоубившегося» Мити Шурочка, щеголяющая перед подружками новым траурным платьем, и вовсе симпатична Эрдману. Он даже разрешает ей одуматься и кинуться в последний момент к «воскресшему» Мите, который покидает родной городок, чтобы начать новую жизнь.

Актер Михаил Жаров, для которого писалась роль Мити, отмечал, что работу над сценарием Эрдман начал очень быстро [14, с. 283]. Однако это вовсе не значит, что «Митя» появлялся легко. Легкое письмо, по-видимому, Эрдману было недоступно: он писал долго и мучительно, с трудом, бесконечно правил и обычно оставался недоволен написанным. По некоторым сохранившимся черновикам «Мити» видно, что много раз он переписывал одни и те же сцены, заботясь о стиле чисто рабочих фраз, не говоря уже о «надписях» – титрах [15].

Киносценарий к фильму «Проданный аппетит» (1928) Эрдман написал в соавторстве со своим другом писателем А. Б. Мариенгофом. Им предстояло экранизировать одноименный памфлет известного политического деятеля (и зятя Карла Маркса) Поля Лафарга. Сюжет его оригинален: миллионер-капиталист, желая безнаказанно предаваться чревоугодию, покупает у безработного шофера желудок – и все мучения от сладострастного переедания отныне испытывает не тот, кто ест, а тот, кто переваривает. Многие к фильму отнеслись скептически [16, 17], но были и положительные рецензии, свидетельствующие о высоком уровне сценарной основы: «Новый украинский фильм – «Проданный аппетит» – целится в старую мишень поновому. Перед нами не очередная “сатира”, не “по-

литграмота”, а крепкий социальный памфлет. <...> Сочинение Лафарга экранизировано драматически искусно. <...> Весь фильм полон динамики, весь искрится бурливой и горячей эксцентрикой, в некоторых местах прямо блестящей» [18]. О «Проданном аппетите» благожелательно отзывался С. И. Юткевич [9, с. 115–118].

По-видимому, Охлопков, поставивший «Проданный аппетит», в первую очередь со своим новым замыслом обратился именно к Эрдману, который только что написал для него «Митю», а Эрдман привел за собой Мариенгофа. Но это только догадки: документов, свидетельствующих о ходе работы над сценарием, пока обнаружить не удалось. Немного больше мы знаем об истории создания другого совместного киносценария Эрдмана и Мариенгофа – «Посторонняя женщина».

Известно только, что готовый сценарий они направили на рассмотрение в Совкино. За него поочередно брались пять режиссеров, в том числе А. Е. Разумный и А. М. Роом, но все по разным причинам отказывались. В конце 1927 г. «Посторонняя женщина» попала в руки молодого Ивана Пырьева, хотя предложение студии его несколько смутило: «До этого я никогда не думал, что смогу работать в комедийном жанре» [19, с. 50]. Но пришлось рискнуть. Чтобы получить первую самостоятельную постановку, он принял жесткие по срокам и бюджету условия руководителя студии и согласился оперативно переработать сценарий – перевести действие на зимнюю натуру. Пырьев впоследствии признавался, что он в значительной степени изменил драматургическую основу фильма: отказался, например, от предложенной концовки картины. У Мариенгофа и Эрдмана прокурор Казаринов, который только что высмеял в суде ревнивого мужа, не может поверить в невиновность собственной жены. Не слушая ее оправданий, он без конца спрашивает Елену Николаевну: «Ты все-таки жила с ним?» [20, л. 87]. Далее показывают их же, мужа и жену, через двадцать пять лет, у них уже взрослый сын, похожий на отца в молодости. И снова тот же вопрос: «Теперь это дело прошлое, но скажи мне, ты все-таки жила с ним?» [20, л. 87]. Возмущенная Елена Николаевна выходит из комнаты, а Казаринов смотрит ей вслед: «на лице его неразрешимый вопрос» [20, л. 87]. Пырьев предпочел оставить финал открытым.

Фильм вышел на экраны в 1929 г. и был принят критиками более или менее благосклонно. Авторы хвалили за то, что в «Посторонней женщине» утверждаются новые принципы советского быта, а старый общественный уклад разоблачается: «...Пырьевым удачно заострен эксцентрический показ мещанского уездного быта» [21], «Изображение мещанской стихии сделано очень сочно,

с выдумкой и остроумием, в манере, переходящей иногда в яркий гротеск» [22], «Среди всех комедийных положений фильма сквозит авторская издевка над тем, что должно быть бито и уничтожено в нашем быту» [23], «“Посторонняя женщина” резко и сатирически бичует старый быт» [24].

Проницательней других оказался критик Хрисанф Херсонский, который особо отметил то, что «ростки нового быта» видны лишь в поведении четы комсомольцев, в то время как главный герой фильма, по-видимому, так и останется во власти предрассудков: «Есть в фильме и нормальный живой человек. Это советский прокурор. На общественно-показательном суде он громит мещанское отношение к женщине, ревность, неверие, издевательство. И он же сам не избавлен от такого отношения к своей жене. Осмеяли ли этот наш живой герой? Нет! И автор, и актер Музалевский не выявили своего отношения к этому “герою”. Он без улыбки переживает свою личную трагедию, и никто ему в этом не мешает. И ничто в фильме не говорит, что наше время отучивает людей от этого. <...> Сделано это так, что зритель может подумать: а прав ли был прокурор, когда выступал на общественном суде? Может быть, в действительности недоверие к жене, издевательство и ревность для интеллигентного человека неизбежны и вечны?» [25].

Херсонский увидел в фильме то, что с помощью новой концовки хотел скрыть Пырьев. Действительно, именно об этом и говорит сценарий – о том, что люди всегда говорят одно, а делают другое, что недоверие к жене и ревность «неизбежны и вечны», даже если человек искренне хочет избавиться от них. «Неизбежны и вечны» также сплетни соседей, клевета, которую люди всегда рады возвести друг на друга, зависть к тем, кому удалось создать хорошую семью.

И все же «Посторонняя женщина» прекрасно характеризует и свое время, и свое пространство. В этом сценарии как нельзя лучше можно увидеть «страну советов» конца 1920 – начала 1930-х гг. Ничтожное приключение с чайником должно убедить Елену Николаевну в том, что никто вокруг – ни начальник железнодорожной станции, ни сердобольные старушки, ни другие жители маленького городка – никогда в счастливейшей из всех стран не поможет потерявшейся женщине найти ночлег и вернуться домой. А если и найдется такой безумец, заботливые соседи и друзья по колхозу превратят его жизнь в ад и будут мучать до тех пор, пока он не сойдет с ума. Мир, в котором приходится жить прогрессивным «новым людям» Павлу и Тане, ужасен. Они окружены «товарищами», которые постоянно наблюдают за ними – по поводу и без повода. Наблюдают вовсе не для того даже, чтобы сплетничать, а для того – чтобы доносить, устраивать показатель-

ные собрания, созывать комиссии для расследования. Имеет значение, разумеется, вовсе не то, простит ли Таня Павла, а Казаринов – Елену Николаевну; важно другое – ни за кем из четырех героев не признается право на личное пространство, на частную жизнь. Братя-комсомольцы распекают Павла за несуществующий роман. Кажется возмутительным, что они возводят на честного семьянина напраслину. Но возмущает на самом деле то, что подобные «обсуждения» и «расследования» в порядке вещей. Ведь если бы им и было что расследовать, еще более мерзким стало бы вмешательство «общественности» в ту область, где для нее нет и не может быть места. Обывательская агрессия, немотивированное чувство вражды коллектива к отдельно взятому человеку – это, конечно, темы вечные, но они были действительно особенно актуальны в Союзе рубежа 1920 – 1930-х гг.

С точки зрения современников, и пьеса «Мандат», и первые («немые») киносценарии Эрдмана – это прежде всего бытовая, «разоблачающая мещанство» сатира. Подобный подход представляется односторонним, но в ранних произведениях Эрдмана действительно очень сильна опора на современный материал, отсюда – ничем не скрытая злободневность этих текстов.

В 1930-е гг. ситуация изменяется: чем громче советское искусство говорит о своей установке на «прямое отражение действительности», тем дальше оно отходит от этого принципа. Писать так, как в 1920-е гг., можно только «в стол», а сценарии «в стол» не пишутся. Кинодраматургия Эрдмана качественно меняется. Вместе с писателем В. З. Массом и режиссером Г. В. Александровым он приступает к работе над сценарием музыкальной комедии, которая впоследствии получила название «Веселые ребята»: пастух Костя и домработница Анюта проходят через ряд испытаний и, торжествуя над «аристократкой» Еленой, становятся прославленными музыкантами джазового оркестра. Формально это – комедия из современной жизни в духе первых киносценариев Эрдмана, однако присутствие в «Веселых ребятах» советской действительности весьма относительно.

Критики, писавшие о «Веселых ребятах», разделились на непримиримых сторонников и противников фильма. Примечательно, что последних в первую очередь раздражал именно сценарий. Газета «Правда», опубликовавшая компромиссную рецензию, в пользу сценария высказываться все же не стала: «Картина лишена сюжета. Трудно назвать сюжетом историю о том, как пастух из совхоза был принят за иностранца-музыканта и попал в богатый салон, и что из этого вышло. Нет в картине комических характеров и подлинно комических, жизненно комических положений. Выхолощен совет-

ский колорит, хотя действие и происходит на советском курорте, в Москве, среди советских по имени людей. Все это и не важно по замыслу автора. В основе лежит трюк. <...> Это снизило ценность веселой и в общем не плохой картины» [26].

Неужели профессиональные драматурги Масс и Эрдман не умели изобразить «советского колорита» или тем более выстроить четкий сюжет? А отсутствие единой интриги, логично развивающегося сюжета – еще одна претензия, которую предъявляли к «Веселым ребятам» критики: «Почему пастух, способный музыкант, который в начале фильма несет в себе какую-то “социальную нагрузку”, чуть ли не противопоставленный “непманскому обществу”, превращается впоследствии в неистового трюкача; почему известный дирижер без всякого ущерба для симфонического оркестра может быть заменен клоуном, кривляющимся перед зрителем; с каких пор джазовые улюлюканья, скрипы и стоны оказались в большем почете, чем рапсодия Листа; почему талантливый «коллектив-оркестр» находит единственную возможность для репетиций, шествуя за катафалком, – неужели все только для того, чтобы зритель, утративший интерес к утесовскому джазу на эстраде, вновь увидел его запоздалый ренессанс на экране?» [27].

Вероятно, дело было именно в этом – в том, что фильм никогда не мог бы ответить на эти «разумные» вопросы критиков. Сценарий «Веселых ребят» написан на языке, чуждом привычной логике, правдоподобию и достоверности. Это безумный, абсурдный сценарий – и в первую очередь именно этого ему не могли простить. «...Пожалуй, ни в одной советской комедии 30-х гг. не было такого восхитительно-бессмысленного текста», – писал историк кино Петр Багров [28, с. 65] о сценарии Е. Л. Шварца и Н. М. Олейникова «На отдыхе» (1936). Вероятно, «восхитительно-бессмысленный текст» в советской кинодраматургии все же появился на несколько лет раньше – «Веселых ребят» Массы и Эрдмана. Это тоже «обэриутский» киносценарий, хотя авторы «Веселых ребят», как, впрочем, и Шварц с Олейниковым, никогда не были обэриутами.

И тут надо отдать должное Александрову: в своей постановке он не только не пытался сгладить «сумасшедшинку» сценария, но и максимально усилил абсурдный элемент, заложенный в нем. В окончательный вариант «Веселых ребят» почти целиком не вошла пятая часть сценария, которая должна была подвести итоги всему действию. По сценарию в конце фильма Костя вместе со своим оркестром едет на гастроли на Кавказ. Снова перед ним – знакомый пляж, колхоз «Прозрачные ключи», дача «Черный лебедь». Ему предстоит пройти последнее «испытание Еленой», встретиться со старым учителем и своими песнями помочь родно-

му колхозу выполнить план. Если бы все это вошло в фильм, Александров был бы избавлен от множества упреков в адрес своей первой комедии. Но режиссер решил рискнуть: во имя «бессвязности» он окончательно разрушил «драматургическое построение фильма», и получилась самая странная и очаровательная советская комедия начала тридцатых годов. Имен репрессированных Эрдмана и Масса в титрах не было: их арестовали еще в октябре 1933 г., во время съемок.

С фильмом Александрова «Волга-Волга» история повторилась, с той лишь разницей, что было ясно изначально: фамилии Эрдмана в титрах не будет. В этом свете особый смысл обретает известная фраза из фильма: «Была бы песня, автор найдется». Тема неузнанного, анонимного автора и легла в основу сюжета: вряд ли эта коллизия была обозначена случайно.

История письмоносицы Стрелки, которой удалось прославиться на всю страну, немногим правдоподобнее сюжета «Веселых ребят». К сценарию «Волги-Волги» предъявляли, хотя и в более мягкой форме, те же претензии, что и к «Веселым ребятам»: «Чем больше эксцентриады вносится в сюжет, тем более сюжет теряет черты полной реальности. Трюк вытесняет живую жизнь. Образы развиваются не в соответствии с законами жизни, а повинувшись законам, диктуемым приемом» [29].

Проницательные рецензенты чувствовали, что картина – несмотря на весь ее внешний оптимизм – не отвечает поставленным перед нею задачам. «Волга-Волга» говорит об одном, а показывает совершенно другое. Совсем недавно эта двойственность фильма была замечательно проанализирована историком кино М. И. Туровской: «Принято считать, что фильм “Волга-Волга”, согласно исходной аннотации, “рассказывает о богатстве и расцвете народных талантов в нашей стране. В пределах этой темы он сатирически высмеивает бюрократизм, косность, карьеризм”. На самом деле город Мелководск, изображенный в первой половине ленты, – одна из самых удивительных пародий нашего кино. <...> Безоблачная праздничность александровского экранного кича, наложенная на структуру, вовсе не безобидную по своему смыслу, не только в свое время сделала картину “проходимой” (хотя к ней пришлось приложить дидактический эпилог), но в диахроническом аспекте увеличила ее пародийность, граничащую с абсурдом» [30, с. 61–63].

Несмотря на все это, фильм, полюбившийся главному зрителю страны, в 1941 г. получил Сталинскую премию I степени. Эрдман (хотя всем, вероятно, было известно, что главным сценаристом «Волги-Волги» был именно он) никакой награды, разумеется, не удостоился. В этот же год решилась

судьба еще одной картины, снятой по его сценарию, – фильма «Старый наездник».

В соавторстве с М. Д. Вольпиным Эрдман написал сценарий о наезднике Трофимове, который не желает мириться со старостью, и о его внучке Марусе. Это была своеобразная попытка после условных «александровских» комедий вернуться к подлинно современному материалу, с которым Эрдман работал в 1920-е гг. Оказалось, однако, что в конце 1930 – начале 1940-х гг. это было уже практически невозможно: «Старый наездник» был запрещен и снят с экранов.

Впоследствии ситуация в кинематографе еще более осложняется. После войны наступает один из самых мрачных периодов в истории отечественного кино – время сталинского «малюкартинья» [31, с. 169–176]. Живой киносценарий на современную тему не имеет ни малейшего шанса на постановку, даже драматургия условного, «александровского» типа в эпоху малюкартинья оказывается не ко двору. Самым уязвимым жанром становится комедия. В знаменитом постановлении ЦК ВКП (б) от 14 августа 1946 г. «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» «пошляком и подонком литературы» [32, с. 587] был назван Михаил Зощенко. Все творчество писателя объявили «проповедью гнилой безыдейности, пошлости и аполитичности» [32, с. 587], и эта оценка, как выяснилось позже, относилась не только к самому Зощенко, но и ко всей сатирической литературе и культуре в целом. Стало ясно, какой смех власти не нужен ни в литературе, ни в кино. В 1947 г. в сценарном портфеле «Мосфильма» комедий не оказалось совсем [33, с. 81]. После удавалось выпускать в среднем по одной комедии в год. Драматурги-комедиографы оказались в очень трудном положении.

Кажется, что в этих условиях Эрдман отказывается от органически близкой ему комедии и уходит в экранизацию («Принц и нищий» (1943), «Шведская спичка» (1954)), приключенческие фильмы («Смелые люди» (1951), «Застава в горах» (1953)), а позднее – в детское и анимационное кино. Эрдман-сценарист от злободневных тем шел к сказкам, фантастике и мультипликации, все дальше отходя от Эрдмана-драматурга. Но это только внешняя тенденция, которую можно заметить при поверхностном взгляде на киносценарии Эрдмана. Другая тенденция, внутренняя, заключается в том, что практически во всех своих сценариях Эрдман сохранил особую интонацию сатирика и замечательного комедиографа, которая отличает его пьесы.

В анимационном сценарии «Поди туда – не знаю куда» злой царь дает доброму молодцу Сергею традиционную сказочную «трудную задачу» -- отправиться на тот свет. Этот сюжет оказывается у Эрдмана на редкость современным: Сергею выдается даже официальный документ:

Командировочное удостоверение

Сим удостоверяется, что стрелок Сергей действительно командирован на тот свет для свидания с моим покойным папашей. Все встречные и поперечные должны оказывать ему полное содействие.

Подпись – Царь
И – секретарь. [34, л. 23].

Для поздней кинодраматургии Эрдмана комедия как таковая не характерна. Тем не менее, каждый его поздний сценарий не просто содержит отдельные комедийно-сатирические элементы, но и строится на них – на комедийном начале, которое легло в основу пьес Эрдмана и его ранней кинодраматургии.

Список литературы

1. Рассадин С. Самоубийцы. Повесть о том, как мы жили и что читали. М.: Текст, 2007. 480 с.
2. Рассадин С. Эрдман Николай Робертович // Русские писатели 20 в. М.: Большая российская энциклопедия; Рандеву–АМ, 2000. С. 793–794.
3. Трауберг Л. Чай на двоих. М.: Киноцентр, 1993. 96 с.
4. Юренев Р. Советская кинокомедия. М.: Наука, 1964. 540 с.
5. Яснов В. «Митя» // Кино. М., 1927. № 8.
6. «Митя» // Советское кино. 1927. № 1. С. 31.
7. Каган Я. Про фильм «Митя» // Кино-тиждень. 1927. № 11. С. 4.
8. Крук А. На съемках «Мити» // Советский экран. 1926. № 47. С. 13.
9. Юткевич С. Воспоминания // Охлопков Н. П. Статьи. Воспоминания. М.: ВТО, 1986. С. 100–127.
10. Freedman John. Silence's road: the life and drama of Nikolai Erdman. Oakville, Canada: Mosaic press, 1992. 224 p.
11. Эрдман Н. Письма // Эрдман Н. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1990. С. 227–267.
12. Эрдман Н. Митя [Публикация В. И. Босенко] // Искусство кино. 1997. № 2. С. 146–173.
13. Эрдман Н. Самоубийца // Эрдман Н. Р. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1990. С. 81–164.
14. Жаров М. Жизнь. Театр. Кино. М.: Искусство, 1967. 380 с.
15. Эрдман Н. «Митя». Литературный сценарий. Варианты, черновые наброски // РГАЛИ. Ф. 2570, оп. 1, ед. хр. 9. 104 л.
16. Фельдман К. «Проданный аппетит» // Кино. М., 1928. № 26. С. 3.
17. Алперс Б. Человек, события и вещи // Комсомольская правда. 1928. № 143. С. 4.
18. К. Б. [Коломаров Б.] «Проданный аппетит» // Жизнь искусства. 1928. № 35. С. 9.
19. Пырьев И. О себе и о своем творчестве // Пырьев И. А. Избранные произведения: в 2-х т. Т. 1. М.: Искусство, 1978. 449 с.
20. Мариенгоф А., Эрдман Н. Посторонняя женщина // ГФФ РФ, ед. хр. 713.
21. Волков Н. Советские фильмы (кинообзор) // Известия. 1929. № 268. С. 5.
22. «Посторонняя женщина» // Ленинградская газета кино. 1929. № 36. С. 5.
23. Гейман В. Перед новым сезоном // Советский экран. 1929. № 42. С. 3–4.
24. Решения просмотрового пленума по картинам // Ленинградская газета кино. 1929. № 39. С. 4.
25. Херсонский Х. «Посторонняя женщина» // Кино. М., 1929. № 39. С. 5.
26. Давыдов О. Искусство веселого трюка // Правда. 1934. № 317. С. 6.
27. Коваль Б. Неудавшийся эксперимент // Советское искусство. 1934. № 55. С. 2.
28. Багров П. Эдуард Иогансон и все-все-все // Киноведческие записки. 2003. № 65. С. 45–76.
29. Янковский М. Комедия, ревью, оперетта // Искусство кино. 1940. № 1–2. С. 56–62.
30. Туровская М. «Волга-Волга» и ее время // Искусство кино. 1998. № 3. С. 59–63.
31. Марголит Е. Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития (Краткий очерк истории художественного кино) // Киноведческие записки. 2004. № 66. С. 125–208.
32. Постановление Оргбюро ЦК ВКП (б) о журналах «Звезда» и «Ленинград» // Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП (б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953 / сост. А. Н. Артизов, О. В. Наумов. Под ред. А. Н. Яковлева. М.: Международный фонд «Демократия», 1999. С. 587–591.
33. Долынин Б. Константин Юдин. М.: Искусство, 1961. 192 с.
34. Эрдман Н. Поди туда – не знаю куда // ГЦМК.Ф. 17, оп. 1, ед. хр. 20. 45 л.

Ковалова А. О., соискатель.

Санкт-Петербургский государственный университет.

Университетская наб., 11, г. Санкт-Петербург, Россия, 199034.

E-mail: annakovalova@yandex.ru

Материал поступил в редакцию 25.01.2011.

A. O. Kovalova

POETICS OF THE EARLY COMEDY SCRIPTS BY NIKOLAI ERDMAN

N. R. Erdman's early comedy scripts are analyzed in the context of his works of the 1920s. Erdman's early screenwriting as well as his plays was based upon contemporary social problems. Later on Erdman began to avoid depicting present-day reality and creating pure comedies. However, his late scripts don't only contain comic and satirical elements, they are truly based upon them – as well as “The Warrant”, “The Suicide” and Erdman's early scripts are.

Key words: *Erdman, scripts, film comedy, Mariengof, Mass.*

Saint Petersburg State University.

Universitetskaya naberezhnaya, 11, St. Petersburg, Russia, 199034.

E-mail: annakovalova@yandex.ru